How to Cite This Article: Mafitabar, A (2024). "Re-envisioning Form in Shi'a Art: An Examination Through Four Zarih Pooshes (Shrine-covering Cloth) at the Imam Reza Holy Shrine". *Kimiya-ye-Honar*, 13(51): 39-59.

Re-Envisioning Form in Shi'a Art: An Examination Through Four Zarih Pooshes (Shrine-Covering Cloth) at the Imam Reza Holy Shrine

Ameneh Mafitabar*

Received: 06.02.2024

Accepted: 21.05.2024

10.22034/13.51.39

Abstract

Shi'a art, a branch of Islamic art, places a significant emphasis on aesthetic beauty grounded in intrinsic unity and form. In achieving this, it utilizes various elements fundamental to visual composition, including recurrence, harmony, formulation, balance, equilibrium, and proportion. These elements are strategically employed to convey symbolic and metaphorical concepts in alignment with its intended function. This study aimed at investigating the emergence of this style in the cloth covering of the steel Zarih at the Imam Reza holy shrine. This Zarih was constructed by the order of Safavid Shah Soltan Hoseyn, and the existing cloth coverings date back to the mid-Qajar era. The primary research question was: How can some of the most significant formal characteristics of Shi'a art be explored and elucidated in the cloth coverings of the Zarih at the holy shrine of Imam Reza? To maintain coherence and cohesion in the subject under discussion and to avoid delving into technical matters, the study focused exclusively on four cloth coverings of the second Zarih at the holy shrine of Imam Reza. The results of this descriptive-analytical study, which conducted a desk study and literature review, are as follows: In examining the visual characteristics of Shi'a art as the foundation of this study, the characteristics of recurrence, harmony, and formulation, balance, equilibrium, and proportion were identified. These characteristics organize the visual elements of each pattern within the visual composition. Through this perspective, the distinctive features of Shi'a art are discernible in the examination of the Zarih's cloth coverings. Notably, the symbolism and incorporation of cultural history are manifested in the repetitive patterns of the Zarih's cloth and similar coverings. Consequently, the constituent components, elements, and compositional arrangements of the Zarih's cloth coverings under examination serve as compelling evidence to the symbolic and allegorical connotations inherent in Shi'a art.

Key words: Shi'a Art, Holy Shrine of Imam Reza, Steel Zarih of the Safavid Shah Soltan Hoseyn), Zarih Poosh (Shrine-covering Cloth)

* Assistant Prof., Department of Textile and Clothing Design, Applied Arts Faculty, Iran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: a.mafitabar@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

ارجاع به مقاله: مافی‌تبار، آ. (۱۴۰۳). «بازتعریف خصایص صوری هنر شیعی و جستار آن در چهار نمونه از ضریح‌پوش‌های حرم مطهر رضوی (متعلق به ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی)». کیمیای هنر، ۱۳(۵۱): ۳۹-۵۹.

بازتعریف خصایص صوری هنر شیعی و جستار آن در چهار نمونه از ضریح‌پوش‌های حرم مطهر رضوی (متعلق به ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی)*

آمنه مافی‌تبار**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱
doi 10.22034/13.51.39

چکیده

هنر شیعی، به عنوان یکی از نحله‌های هنر اسلامی، «زیباییِ» مبتنی بر وحدت ذاتی و صوری را مورد توجه قرار می‌دهد و در این مسیر از برخی عناصر مؤثر در ترکیب تجسمی همچون تکرار، نظم، الگوسازی، تعادل، توازن و تناسب به صورت خاص بهره می‌گیرد تا به تبیین مفاهیم نمادین و استعاری متناسب با کارکرد خود بپردازد. هنری که برای بهبود فهم مخاطب، بر تاریخ فرهنگی تکیه می‌زند و به جهت پیروی از مبانی دینی و عقیدتی از تجرید و انتزاع بهره می‌گیرد. با این نگاه، هدف این پژوهش آن است که چگونگی بروز و ظهور این اسلوب را در هنرهای کاربردی شیعی و به طور خاص در روپوش‌های ضریح فولادی حرم رضوی جستجو کند. این ضریح در دورهٔ متأخر صفوی و به سفارش شاه سلطان حسین ساخته شد و ضریح‌پوش‌های قابل دسترسی آن، متعلق به میانهٔ عصر قاجارند. پرسش آنکه چگونه می‌توان برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های صوری هنر شیعی را در ضریح‌پوش‌های حرم رضوی بازیابی و تبیین نمود؟ جهت یکپارچگی بحث و رهایی از انقیاد به مباحث تکنیکی، صرفاً چهار ثوب از ضریح‌پوش‌های مخملین ضریح دوم حرم امام رضا (ع)، مورد مطالعه قرار گرفت. نتیجهٔ این پژوهش توسعه‌ای به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی نشان داد که خصایص بارز هنر شیعی در ضریح‌پوش‌های مزبور، قابل اعاده است؛ ضمن آنکه به صورت خاص، نمادپردازی و تکیه به تاریخ فرهنگی از طریق تأکید بر فضای خالی، تکرار طرح محرابی در قالب قاب‌بندی‌های مکرر دوره‌پوش و ضریح‌پوش، مؤکدساختن نوارهای دورگیر با خطوط زیگزاگی، استفاده از کتیبه‌نگاری، تأکید بر اعداد مقدس و همینطور به‌کارگیری نقش سرو به عنوان اصلی‌ترین نقشمایهٔ کاربردی تأمین می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: هنر شیعی، حرم رضوی، ضریح شاه سلطان حسین صفوی، ضریح‌پوش

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان «بازیابی شاخصه‌های مکتب هنر رضوی از منظر تحلیل طرح و نقش تعدادی از روپوش‌های پارچه‌ای مرقد مطهر امام رضا (ع) (از دوره صفوی تا پایان قاجار)» در دانشگاه هنر ایران است.

** استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. Email : a.mafitabar@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

مقدمه

هنر اسلامی و به صورت خاص هنر شیعی و ظرایف برآمده از آن، چهارچوب نظری را ارائه می‌کند که چگونگی آن در مصادیق هنری برآمده از این نگاه، قابل بررسی است. نوعی از جهان‌بینی که در تمام وجوه زندگی ازجمله شیوه‌های بروز آثار هنری قابل ردیابی است. یکی از مصادیق تحت‌تأثیر این نوع نگرش، ضریح‌پوش‌های حرم مطهر رضوی است که به مثابهٔ یکی از ناب‌ترین جلوه‌های بروز هنر شیعی ایرانی کمتر مورد تدقیق قرار گرفته یا در مرتبه‌ای فراتر از توصیف بررسی شده است. با نظر به اهمیت این موضوع، هدف پژوهش حاضر آن است که تعدادی از ضریح‌پوش‌های مرقد امام رضا (ع) را از دریچهٔ خصایص بصری هنر شیعی به چالش بگیرد. به این ترتیب در گام اول، ویژگی‌های بصری هنر شیعی تعریف می‌شود و در گام دوم نسبت به بازیابی این خصایص در ضریح‌پوش‌ها اقدام می‌گردد. جهت پرهیز از چندگونگی، ضریح‌پوش‌های مخملیِ دومین ضریح متبرک مضجع شریف رضوی، مشهور به ضریح شاه سلطان حسین محل توجه است. انواعی که همگی در بازهٔ فرمانروایی قاجاریان خلق و وقف شده‌اند. با این حساب پرسش آن است: چگونه می‌توان برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های صوری هنر شیعی را در ضریح‌پوش‌های حرم رضوی بازیابی و تبیین نمود؟ به این منظور، ابتدا چگونگی هنر شیعی مورد اشاره قرار می‌گیرد. آنگاه ویژگی‌های صوری هنر شیعی بازپژوهی می‌شود و با گذری مختصر بر ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی و کارکرد ضریح‌پوش؛ چهار ثوب از نمونه‌های قاجاری بررسی شده و نمادینگی هنر شیعی در آنها مورد تأکید قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ خصایص هنر شیعی، منابع متعددی به نگارش درآمده است. درمیان مقالات معتبر باید به مواردی پرداخت که معمولاً هنر خوشنویسی را جهت بررسی هنر شیعی به کار گرفته‌اند. ازجملهٔ آنها مقالهٔ «درونمایه‌های شیعی در هنر عصر تیموری با تأکید بر خط و خوشنویسی» از وحید عابدین‌پور و معصومه سمایی در پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام (۱۳۹۶) و «قالب‌ها و نمادهای شیعی در هنر خوشنویسی با تأکید بر عصر صفویه» از قاسم خانجانی در فصلنامه علم و تمدن در اسلام (۱۴۰۱) است. در رویکرد رایج دیگر در فحص هنر شیعی، معماری اسلامی موضوع بحث قرار می‌گیرد که از میان آنها می‌توان به «هنر شیعی در ایران» از مسعود کوثری در فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (۱۳۹۰) اشاره کرد. هرچند عنوان مقالهٔ مذکور ظاهراً به کلیت مفهوم هنر شیعی می‌پردازد، اما برای درک بهتر این مضمون بر قراین موجود در معماری پناه برده است. ازمیان اندک پژوهش‌های موجود که مصداقی جز معماری و خوشنویسی را جهت مطالعهٔ هنر شیعی به کار گرفته‌اند باید به «مضامین شیعی در کاسه‌های فلزی دورهٔ صفوی» به قلم فروغ عمویان و همکارانش پرداخت که در فصلنامه شیعه‌شناسی (۱۳۹۹) به نشر رسیده است. مقاله‌ای که نگاه تحلیلی متفاوتی را نسبت به این حوزه روا می‌دارد و راه را برای پژوهش‌های بعدی در این‌باره هموار می‌سازد. اما دربارهٔ روپوش‌های حرم مطهر رضوی به مثابه یکی از اصلی‌ترین اجزاء کاربردی در این آستان که ارتباط بی‌واسطه با مضجع شریف دارد مقالات پژوهشی یا حتی توصیفی قابل توجهی به انجام نرسیده است. صرفاً کامل‌ترین پژوهشی که تعدادی از روپوش‌های مرقد مطهر امام رضا (ع) را مطابق با اطلاعات موزه‌ای معرفی می‌دارد، کتاب شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح‌پوش‌ها و صندوق‌پوش‌ها) از زهرا محسنی است (۱۳۹۳). نوعی گردآوری که هرچند گامی فراتر از توصیف برنمی‌دارد، اما به عنوان اصلی‌ترین مرجع این پژوهش، برای دستیابی به اطلاعات تصویری نمونه‌های مطالعاتی، منبعی متقن است. به این ترتیب هدف مطالعهٔ حاضر بر آن قرار دارد تا نسبت به بازیابی ویژگی‌های هنر شیعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]
[DOI: 10.22034/13.51.39]

اقدام کند و با تأکید بر ارزش‌های بصری تعدادی از ضریح‌پوش‌های حرم رضوی، اصلی‌ترین خصایص آن را کشف و ضبط نموده و در چهارچوب هنر شیعی به چالش بگیرد.

روش تحقیق

این پژوهش کیفی که در بستر تاریخی شکل می‌گیرد، به لحاظ هدف، توسعه‌ای است و به لحاظ محتوا به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی تکیه می‌کند. جامعهٔ آماری آن، ضریح‌پوش‌های کامل و مخملین ضریح فولادی حرم مطهر رضوی است که نمونه‌گیری ازمیان آنها به صورت احتمالی صورت می‌پذیرد. لازم به تذکر آنکه هرچند از این ضریح‌پوش‌ها با عنوان روپوش‌های ضریح شاه سلطان حسین صفوی یاد می‌شود، اما تمامی نمونه‌های به جای مانده و قابل دسترسی، متعلق به دورهٔ قاجار است. چهار نمونهٔ مورد مطالعه در این مقاله نیز این چنین‌اند. روش جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی مبتنی بر فیش‌برداری، تصویرخوانی و مشاهده است.

هنر شیعی

هنر شیعی، هنر توحیدی است لذا صورت و معنا در آن با هم متحدند و مخاطب را به عنایت روحانی خود راهنمایی می‌کنند. در هنر شیعی، فرم از اصالت مطلق برخوردار نیست چون محتوا نیز موجد زیبایی است. هنر با منشأ آسمانی خود، پیوسته رو به سمت معنی دارد و این معنی‌گرایی است که فرم را به دنبال دارد. هنر نه شریعت است نه حقیقت، بلکه طریقت است. به همین دلیل شریعت سرچشمهٔ هنر شیعی نیست، بلکه عرفان، حکمت و کلام سرچشمهٔ آن‌اند. از آنجا که هر اثر هنری فرزند زمان خویش است. هنر شیعی، هنرهایی را تولید می‌کند که موجب تحول سنت‌های گذشته و آغاز یک سبک جدید باشد. هنر شیعی، در تمام اشکال خود یک هدف مشترک دارد و می‌کوشد تا زیبایی چیزها را از منظر یک شیعهٔ هنرمند نشان دهد (جمعه‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۲۸). با این حساب از ویژگی‌های هنر شیعی می‌توان موارد ذیل را به‌تشریح برشمرد: ۱. تجردگرایی: هنر شیعی، هنر توحیدی است و صورت و معنا در آن با هم متحدند و مخاطب را به غایت روحانی خود هدایت می‌کند. ۲. نمادگرایی که موجب تداوم و شکوفایی آن شده است. ۳. جهان‌گرایی: باور به عنصر معنوی شیعه امری فوق ملیت بوده، در نتیجه همواره در معرض دامنهٔ وسیع تعامل با خوشه‌های فرهنگی دیگر بوده است. ۴. تأویل-گرایی: ارتباط باطنی هنر و اندیشهٔ شیعی موجب تعمیق زیبایی‌شناسی در روند تاریخی شد. تا جایی که مضامین به‌تدریج از سطح به عمق ارتقا یافته و از ساحت طبیعت به فوق طبیعت حرکت می‌کنند. ۵. آینده‌گرایی: کار اصلی هنرمند شیعی، ورود به مابعدالطبیعه است، چون ظهور نیازمند استظهار است. این استظهار او را از یک آفرینش هنری به آفرینش هنری دیگر خواهد کشاند. محتوای این هنر بیشتر از ناحیهٔ مذهب و عقلانیت انسان تأمین خواهد شد. این محتواست که انسان را به تأمل وا می‌دارد و او را به معناگرایی فرا می‌خواند. این هنر می‌کوشد با به حضور درآوردن امر مقدس، عالم را چونان مکان مقدسی آشکار سازد (جلالی و جلالی، ۱۳۹۴، صص. ۲۰- ۱۴). بدین ترتیب با مقابلهٔ دانش به دست آمده از سطور پیشین می‌توان ویژگی‌های هنر شیعی را در قالب جدول ۱ تدوین نمود:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

جدول ۱: ویژگی‌های هنر شیعی (تهیه و تنظیم نگارنده)					
خصایص هنر شیعی	**تجردگرایی (طریقت بودن هنر)**	**نمادگرایی (اهمیت معنی‌گرایی)**	**جهان‌گرایی (هنر زمانه)**	**تأویل‌گرایی (اتحاد صورت و معنی)**	**آینده‌گرایی**
مفهوم نهادین	عرفان، حکمت و کلام	ساحت معنایی فرازمینی (هنر قدسی)	تعامل با خصایص محیط پیرامون	تعاطی سطوح معنایی از طبیعی تا فراطبیعی	زیبایی باطنی و الهی (منظر توحیدی و وحدانی)
صورت ظاهری	تجرید و انتزاع، خلاء، تعادل، توازن، تناسب، تکرار، نظم، الگوسازی، کل‌گرایی	صور نمادین و استعاری در قالب انواع طرح‌ها، نقوش و رنگ‌ها	بهره‌گیری از تاریخ فرهنگی و امکانات موجود	صور نمادین و استعاری در قالب انواع طرح‌ها، نقوش و رنگ‌ها	زیبایی ظاهری (وحدت ذاتی و صوری)

ویژگی‌های صوری هنر شیعی

تجرید و انتزاع: مخالفت هنر اسلامی با جاندار انگاری شامل دو جنبهٔ بنیادین است: از یک سو به حفظ کرامت ازلی انسان می‌پردازد که در صورت الهی تجلی می‌یابد و به واسطهٔ اثر هنری که الزاماً یک جانبه است، نه تقلید می‌شود و نه تسخیر. از سوی دیگر هیچ چیزی امکان بت شدن را ندارد، حتی به طریقی نسبی و کاملاً موقتی که بتواند در رابطهٔ میان انسان و حضور نامشهود خداوند مداخله کند (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۲). به همین دلیل است که هنرمند اسلامی همواره می‌کوشد تا از جهان طبیعت به عالم هستی پلی زند و دنیای نادیدنی را از طریق دگرگون کردن منطق مادی طبیعت، متجلی سازد؛ اما هرگز در طبیعت‌گرایی کور و بی‌هدف متوقف نمی‌شود (عنایت، ۱۳۸۷، ص. ۳۳) هنرمند سنتی، فرم هنری بیرونی را در سایهٔ الهامی می‌آفریند که از روح می‌گیرد. فرم هنری به این شکل قادر خواهد بود انسان را به حالات عالی‌تر وجود و درنهایت به وحدت برساند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰، ص. ۳۷).

فضای خالی (خلاء): دربارهٔ اهمیت خلاء آنکه کسی که آزاد و عاری از نفسانیت است از خلاء آغاز می‌کند و می‌گذارد شکل‌های لازم، از آن خلاء، پدید آید. نیازی که او را به سوی خیال‌ها سوق می‌دهد، بر نیاز به مهار کردن طرح چیره می‌شود؛ با خلاء در صلح است و اطمینان دارد که قوانین طبیعت که در الگوها تدوین شده است و در ذهن او عمل می‌کند، هر آنچه را لازم است، پدید خواهد آورد (الکساندر، ۱۳۹۶، ص. ۴۶۰). در هنر اسلامی، این فضای خالی که به واسطهٔ کیفیتِ ایستا، غیرشخصی و ناشناختهٔ آن ایجاد می‌شود، انسان را قادر می‌سازد تا کاملاً خودش باشد و در مرکز وجودی‌اش قرار گیرد. نمادپردازی و زبان صوری آن نیز متضمن استفاده از سنت است (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۱).

تکرار، نظم و الگوسازی: یکی از تعاریف رایج نظم، قانونمندی حاکم بر نسبت میان اجزای یک شکل است. «ساختار و صورت هر اثر هنری بر اساس شماری از عناصر بصری شناخته می‌شود. این عناصر بصری در ارتباط با هم قرار می‌گیرند» (مکی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۸، ص. ۸۲). با همین نسبت، اگر انسان از زبان الگو درست استفاده کند این زبان او را قادر به ساختن آثاری می‌کند که جزئی از طبیعت باشند و در هر مرحله کل‌های جدیدتری پدید بیاورند. تنوع این کل‌ها بی‌نهایت است زیرا هر کل با کل بزرگ‌تر محیط خود هماهنگ است و اجزای واقع درمیان کل‌ها نیز خود کل‌اند (الکساندر، ۱۳۹۶، ص. ۳۱۶). با کشف زبان کاملاً انتزاعی ـ یا شاید

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]
[DOI: 10.22034/13.51.39]

انضمامی ـ این چنینی نقشمایه‌های تزئینی، که ریشه در فرهنگ عامیانهٔ مردم داشتند، و معنای ضمنی یا تلویحی آنها همواره وحدت مشهود در کثرات است (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۳). به همین دلیل در جامعهٔ سنتی، فرآیندهای هر پیشه تقریباً همیشه نگهدارندهٔ ساختار بوده‌اند، مثلاً بافتن فرش دستبافت تحت شرایطی انجام می‌شود که هر مرحله بر مرحلهٔ پیشین استوار است: در هر گام بافندهٔ فرش، به کلیت، نگاه و آن را ارزیابی می‌کند و سپس گام بعدی را طوری برمی‌دارد که کلیت را امتداد دهد. روش ادراک واقعی انسان‌های قدیمی کل‌نگر است. در هیچ مرحله، نیروی محرکه‌ای وجود ندارد که بخواهد آنها را وادار کند تا کلیت را درهم بشکنند. چنین فرآیندی کلیت را پذیرفته، انسجام می‌بخشد و بسط می‌دهد (الکساندر، ۱۳۸۶، ص. ۹۹). حتی تزئین با صورت‌های انتزاعی که به نحو غنی در هنر اسلامی بسط یافته است، به خاطر پر کردن فضای خالی نیست. در واقع صورت انتزاعی به واسطهٔ هماهنگی و همانندی مداومش به تزئین قوام می‌بخشد، یعنی به جای اغوای ذهن و کشاندن آن به عالم خیالی، درهم آمیختگی‌های ذهنی را ازمیان برمی‌دارد (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۸). درست همانطور که دعاها، اوراد، اذکار و امثال آن، اغلب تکراری یا دارای بخش‌های ترجیعی‌اند و همین تکرار از دلایل اثر بخشی آنها شمرده می‌شود. طلسم‌ها و جادوها دارای الگو، یعنی تکرارپذیرند. نقش‌های جادویی نیز دارای الگوی تکرار است. حتی در جهان نو؛ انسان در کارهای آیینی از تکرار استفاده می‌کند (حصوری، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۷). به همین دلیل است که نظم و انواع نظم‌ها هم در هنر و کنش‌های خلاقانه هم در مقوله‌های زیبایی‌شناختی جایگاه ویژه دارد. علی‌الخصوص در مقوله‌های زیبایی‌شناسی جمال و جلال یا امر والا و مقولهٔ زیبایی‌شناسی ظرافت و ملاحت و لطف (ملاصالحی، ۱۴۰۲، ص. ۷).

تعادل، توازن و تناسب: با عنایت به زیبایی طبیعی که مورد استناد جملگی متفکران و محققین در باب زیبایی بوده می‌توان به یکی از ویژگی‌های بارز آن که هماهنگی است، اشاره نمود و جلوه‌های هماهنگی در فرم و فضای زیست را به عنوان عامل زیبایی محیط معرفی کرد (نقی‌زاده، ۱۳۸۸، ص. ۴۸۳). چنانچه هماهنگی را می‌توان یکی از عوامل انسجام تلقی کرد. پیوند اجزای گوناگون تصویر، هم‌سو کردن نیروهای متضاد سطح تصویر با اعطای عناصر مشترک ـ نظیر رنگ؛ بافت؛ ارزش نور و...ـ به همهٔ آنها حاصل می‌گردد (استینسون و کایتون، ۱۳۹۶، ص. ۵۶). با همین نگاه است که هنر اسلامی می‌کوشد فضایی ایجاد کند که انسان در آن بتواند وزن و وقار فطری اولیهٔ خود را بازیابد. هنر اسلامی در وهلهٔ نخست ایجاد یک نوع خلاء می‌کند و همهٔ پریشانی‌ها و تمایلات دنیوی را ازمیان برمی‌دارد و در مرحلهٔ دوم نظامی را جایگزین آن می‌سازد که مبین تعادل، آرامش و صلح است (شایسته‌فر، ۱۳۸۰، ص. ۵۸).

صور نمادین و استعاری: نماد آنگاه آغاز می‌شود که آدمی برای درک فراسو با مشکل بیان روبرو می‌شود. نماد هرگز به چیزی در حد خرد اشاره نخواهد کرد. همواره و در هرصورت، نماد بیرون‌رفت از حوزهٔ عادی فهم است. نماد همیشه اشاره به چیزی قدیمی می‌کند و می‌توان با تحلیل آن، زبان گفتگو با گذشتگان را گشود (دادور و دالایی، ۱۳۹۵، ص. ۳۱۰). نماد، ماهیتاً تجلی مستقیم واقعیت روحانی است و بدین ترتیب از مقام مشابه با واقعیت قدسی برخوردار است و این دو یک امر واحد نیستند (یا وجود ملازم با هم ندارند)، بدین‌خاطر که نماد می‌تواند در خارج از چهارچوب عبادی قرار گیرد. اگر چه نماد به نظام عبادی محدود نمی‌شود، اما نظام عبادی بالضروره مملو از نمادهاست (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۰). چنانچه در سطح جوامع ابتدایی، هر نمادی یک نماد دینی است یا حداقل دینی بوده است. نمادها وجه واقعیت یا ساختار عمیقی از جهان را آشکار می‌سازند. به عبارتی، در افقِ معنوی انسان بدوی، واقعیت با امر مقدس می‌آمیزد و عالم، مخلوق خدایان است، در نتیجه هرگونه انکشافِ ساختار عالم به انحای مختلف وجود در جهان و خصوصاً وجود انسان درعین حال یک رازگشایی با ماهیت دینی است. در آغاز فرهنگ‌های ابتدایی، تجلی مقدس هم‌زمان با تجلی وجودی است؛ یعنی تجلی مقدس معادل و هم‌ارز با پرده‌برداری از وجود و بالعکس است (ضیاءعزیزی، ۱۴۰۰، ص. ۲۱) در شکل حقیقی، انسان، نمادها را خلق نمی‌کند، بلکه به وسیلهٔ آنها دگرگون می‌شود. وجود نمادها از این تشابه معکوس پیروی می‌کند: آنچه عالی‌ترین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

است در آنچه دون‌ترین است، انعکاس می‌یابد. دون‌ترین دنیا یا دنیای مادی، نه تنها دنیای مافوق خود، بلکه دنیای روح را منعکس می‌کند، که در بالاترین درجهٔ سلسله مراتب، پایین‌تر از منشاء قرار می‌گیرد. رابطهٔ نماد با منشاء همان‌قدر نزدیک است که رابطهٔ برگ‌های یک درخت با ریشه‌اش (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰، ص. ۳۵).

بهره‌گیری از تاریخ فرهنگی: یکی از وجوه شاخص هنر مشرق زمین وفاداری به خاطرهٔ قومی است، یعنی خاطره‌ای که کلیت سازندهٔ نظام فرهنگی را همواره حفظ می‌کند. در این نظام، الگوها، شکل‌ها، صور دیرینه در هم‌شکلی دیدی نمایان می‌شوند که نه فقط در نمودهای عینی که در جوهر خود تجدید حیات می‌کنند. گواه این واقعیت این است که هنرمندان آسیایی، قرن‌ها همان نقش‌هایی را که با تجربهٔ درونی‌شان غنی شده است، تکرار می‌کنند (شایگان، ۱۳۵۶، ص. ۲۶۱). افزون بر این، نباید نقش پیشینهٔ مخاطب را نادیده انگاشت. در این مسیر «کنش‌های گفتمانی ناشناخته بسیار مبهم به نظر می‌رسند، اما قرار بر این نیست که این امور را در خلاء تفسیر کرد. برعکس چنین اموری مجموعه‌ای از مناسک، عادت‌ها، آداب‌دانی‌ها، مدها، اصول، تحصیلات، رفتار و نظایر آن‌اند که پژوهشگر می‌تواند آنها را از ساختارهای کلان‌تر فرهنگ و حواشی خردتر آن جدا کند» (هایدماینر، ۱۳۹۳، ص. ۳۸۶). در این شرایط، هرگونه تفسیری به ظرفیت جدیدی در متن می‌انجامد که متناسب با سوگیری‌های مخاطب اغناء می‌شود و دستیابی به ثبات در دانش نهایی را امکان‌ناپذیر می‌گرداند. ازسوی دیگر آنچه این الگوها در برابر ذهن مخاطب می‌گسترانند، به بیان شناختی، همواره فعالیت ناتمام محسوب می‌شود. فرآیند بازشناسی می‌تواند به طور پایان‌ناپذیری ادامه پیدا کند چرا که این الگوها را پایانی نیست. همان‌طور که انسان‌شناسان نیز مدت‌ها پیش بر آن صحه گذاردند که روابط اجتماعی در صورتی تداوم می‌یابد که مبتنی بر فعالیت ناتمام باشد (جل، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۹).

زیبایی ظاهری (وحدت ذاتی و صوری): نظام هنرهای سنتی، همچون نظام آفرینش مبتنی بر نظم و اعتدال است و هنرمندان سنتی همهٔ تلاششان بر این بوده که هر چیزی را در جای خودش و به نیکوترین وجه بسازند (مکی‌نژاد، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۰). در این محصولات «فرم، تنها شکل مرئی نیست بلکه صورتی است که چگونگی شکل‌گیری، ساخته شدن و هماهنگی آن با سایر فرم‌ها بر اساس نظم مشخصی است که بررسی آن شامل عناصر ارتباطی نیز خواهد بود» (ونگ، ۱۳۹۶، ص. ۴۶). چنانچه زیبایی گل، امر مادی و موجود در ماهیت گل و همچون مادیت گل، ثابت نیست که اگر چنین می‌بود باید به واسطهٔ حواس بر همهٔ انسان‌ها به یک کیفیت و در یک حد محسوس واقع می‌شد. اما زیبایی یک شاخه گل که در باغچه است، در باغ یا در دامنهٔ کوهستان یا در گلدانی، دست مردی که آن را به زنی می‌دهد یا بر سنگ گوری نهاده شده است؛ متفاوت و نه یکسان است. درک زیبایی گل امر نسبی است و این نسبیت در ماهیت گل نیست، در ادراک آن است. در هر وضعیت، مجموعهٔ روابط عینی و ذهنی که به نوعی نظم می‌انجامد و نوعی فضیلت می‌سازد در یک گل معین است و آنچه در مجموعهٔ ثابت است روابط متعارفی است که انسان تاریخی، آن را شناخته و به آن عادت کرده و نظم سمبلیک گل را به وجود آورده است. به این ترتیب گل دارای یک زیبایی نمادین و تاریخی است و حالات افراد هنگام مقابله با نفس گل، متغیرهای نفسانی افراد را به ادراک زیبایی سمبلیک و تاریخی گل ساری می‌کند و زیبایی نسبی گل را که نسبی است بر فرد محسوس می‌دارد (کیانوش، ۱۳۶۹، ص. ۷۶). زیرا به‌واقع درک ما از فضا از تجربه‌های عینی ما حاصل می‌شود و با استفاده از توانایی‌های شهودی ما گسترش می‌یابد. در تعبیر نغز: «حس زیبایی وقتی ارضاء می‌شود که نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم» (رید، ۱۳۵۱، ص. ۲).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

مرقد امام رضا (ع) و ضریح فولادی شاه سلطان حسین صفوی

به‌درستی معلوم نیست از چه زمانی روی قبر مطهر امام رضا (ع) ضریح گذاشته شده است، اما مسلماً تا قرن هشتم ق./ چهاردهم م. ضریحی بالای قبر مبارک نبوده؛ مشهور آن است که گذاشتن ضریح از عصر صفوی آغاز گردید (عطاردی، ۱۳۷۱، صص. ۷۵-۷۳). اولین و قدیمی‌ترین ضریح را بایست متعلق به سال ۹۵۷ ق./ ۱۵۵۰ م. و عصر شاه تهماسب دانست (حشمتی رضوی، ۱۳۹۴، ص. ۲۵۸). دومین ضریح، ضریح فولادی است که به هیچ وجه کتیبه و تاریخ ندارد (اعتمادالسطنه، ۱۳۶۲، ص. ۴۱۳). این امر سبب شده قدمت آن تاکنون مغشوش بماند، اما در سال‌های اخیر تعدادی سند از سال‌های ۱۱۱۵- ۱۱۱۱ ق. / ۱۷۰۳ - ۱۶۹۹ م. هم‌زمان با دورهٔ حکومت شاه سلطان حسین صفوی به دست آمده که در آنها به صراحت به ساخت ضریح در این زمان اشاره شده است (جلالیان، ۱۳۹۷، ص. ۹۵). بنابراین سخن کسانی که آن را از ساخته‌های روزگار فرمانروایی فتحعلی‌شاه می‌دانند، اشتباه است[۱]. این غلط شاید از آن ناشی شده باشد که در سال ۱۲۳۳ ق./ ۱۸۱۸ م. فتحعلی‌شاه به شکرانهٔ پیروزی بر فتح‌الله خان - وزیر محمد افغان - در سال ۱۲۳۳ ق./ ۱۸۱۸ م. دری جواهرنشان را به آستانه اهدا کرد که به ضریح نصب شده بود. این در هیچ ورودی به درون ضریح نداشت و تنها آذینی بر ضریح سادهٔ پولادین به شمار می‌رفت (کاویانیان، ۱۳۵۵، ص. ۴۲). در تبیین بقیهٔ جزئیات مربوط به ساختار مرقد مطهر آنکه سقف ضریح فولادی از چوب به صورت شیروانی و مزین به ورقه‌های طلا بود و یک طوق طلای مرصع در وسط و دو قبهٔ جواهرنشان در طرفین آن قرار داشت (نقدی، ۱۳۹۲، ص. ۱۱). این ضریح با ۴۴۰ سانتی‌متر طول، ۲۹۳ سانتی‌متر عرض و ۲ متر ارتفاع تا سال ۱۳۳۸ ش. بر مرقد امام (ع) نصب بود تا اینکه در این سال هم‌زمان با نصب ضریح شیر و شکر کاملاً از جایش برداشته و به خزانه منتقل شد (تصویر ۱) (مؤتمن، ۱۳۴۸، ص. ۹۶).

تصویر ۱: ضریح فولادی مرقد مطهر امام رضا (ع) متعلق به عصر شاه سلطان حسین صفوی، موزهٔ آستان قدس رضوی (تهیه و تنظیم نگارنده)

ضریح‌پوش‌های کامل ضریح شاه سلطان حسین صفوی

تهیهٔ پوشش‌های تزئینی برای مرقدهای مطهر اقدامی است که محتمل به نظر می‌رسد برای نخستین بار درایران و در حرم رضوی صورت گرفته است (جلالیان، ۱۳۹۷، ص. ۶۱). پوشش‌هایی که روی ضریح قرار می‌گیرند، براساس کاربرد، به دو شکل شیروانی‌پوش و دوره‌پوش تقسیم می‌شوند. شیروانی‌پوش‌های برش‌دار به دو صورت‌اند: از چهار قطعهٔ دوخته شده شامل دو ذوزنقه و دو مثلث یا چهار مستطیل تشکیل شده‌اند. این برش‌ها به منظور قرارگیری صحیح و بدون چین‌خوردگی شیروانی‌پوش روی شیروانی مطهر ایجاد شده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

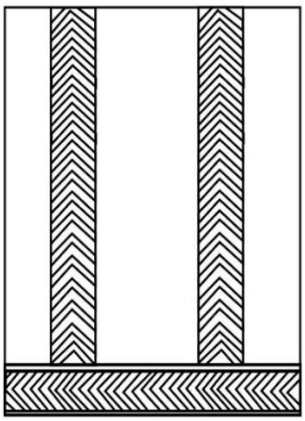
[DOI: 10.22034/13.51.39]

است. دوره‌پوش‌ها نیز به دو شکل کوتاه و بلندند. دوره‌پوش‌های بلند، سطوح دور شبکهٔ ضریح را به طور کامل می‌پوشانند و از چهار قطعه تشکیل شده‌اند. دوره‌پوش‌های کوتاه نیز با توجه به پهنایشان قسمتی از ارتفاع شبکه را می‌پوشانند و به طور معمول یک تکه و شبکهٔ ضریح را دور می‌زنند (محسنی، ۱۳۹۳،ص. ۱۹). در این مجال ضریح‌پوش‌هایی بررسی می‌شوند که از ترکیب شیروانی‌پوش و دوره‌پوش بلند تشکیل شده و به کل، ضریح مطهر را می‌پوشانند. شیروانی‌پوش‌هایی که برش مخصوص داشته و از دو ذوزنقه و دو مثلث تشکیل شده است. دوره‌پوش‌ها هم هرکدام شامل دو مستطیل بزرگ و دو مستطیل کوچک بوده و جنسیت غالب تمام اجزای آن از مخمل مرغوب است.

شیروانی‌پوش (کد ۰۴۷) و دوره‌پوش (کد ۰۳۲) مخمل مشکی

دوزندهٔ این ضریح‌پوش، «محمدجعفر خراسانی» و واقف آن، «حسام‌السطنه مرادمیرزا» در تاریخ ۱۲۷۹ ق./ ۱۸۶۲ م. (عصر ناصرالدین‌شاه) است. ابعاد شیروانی‌پوش این مجموعه، ۴۳۶ × ۲۸۲ سانتی‌متر بوده (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۵)، طرح آن محرابی و بدون نقش است و ستون‌ها یا همان خطوط دورگیر مبین طرح محرابی از تکرار خطوط جناغی حاصل شده است (تصویر ۲). به این ترتیب در ساختن و آرایه‌بندی این شیروانی‌پوش، طرح محرابی و ایجاد فضای خالی (خلاء)، اصلی‌ترین عناصری‌اند که به عنوان جلوه‌های هنر شیعی رخ‌نمایی می‌کند. البته طراح، کار را به اینجا ختم نمی‌کند که گستردگی این فضای خالی از طریق ایجاد تضاد فضای پر و خالی با تکرار خطوط متراکم جناغی در ستون‌بندی‌ها مورد تأکید قرار می‌گیرد، زیرا هنرمند به ذات می‌داند که در این معنی، عوامل متفاوت همچون تباین ـ تفصیل، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز برای خلق کردن فضا و ایجاد وحدت مؤثرند (استینسون و کایتون، ۱۳۹۶، ص. ۵۴). پس آگاهانه یا ناآگاهانه، در این اثر، ترکیب این امور را به نیکی مورد بهره‌برداری قرار داده است.

تصویر ۲ الف: شیروانی‌پوش مخمل مشکی کد ۰۴۷ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۴).



تصویر ۲ ب: شکل خطی شیروانی‌پوش کد ۰۴۷ (تهیه و تنظیم نگارنده)

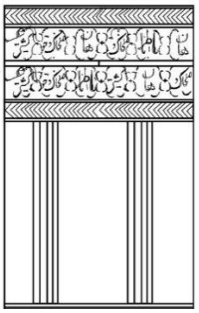
ابعاد دوره‌پوش این مجموعه که با کد ۰۳۲ شناخته می‌شود، ۴۴۰ × ۱۸۳ سانتی‌متر (مستطیل بزرگ با پنج محراب) و ۳۱۸ × ۱۸۳ سانتی‌متر (مستطیل کوچک با چهار محراب) است (تصویر ۳). در حاشیهٔ پهن بالای این مستطیل‌ها، دو ردیف کتیبهٔ قلاب‌دوزی شده است. ترکیب‌بند «محتشم کاشانی» معروف به مرثیهٔ یا ابا عبدالله (ع) متن کتیبه‌های بزرگ را تشکیل می‌دهد. در فضای کوچک بین آنها نیز کتیبهٔ اسماءالحسنی دوخته شده است. در آخرین کتیبه، تاریخ تولید و سایر اطلاعات آمده که مشخص می‌کند خوشنویس آن، «رجبعلی خادم مشهدی» است که کتیبهٔ شرقی صحن آزادی مقابل ایوان ناصری به تاریخ ۱۲۷۳ ق. / ۱۸۵۶ م. از آثار اوست (محسنی،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

۱۳۹۳، ص. ۱۱۷). به این ترتیب در این دوره‌پوش، علاوه‌بر تأکید بر طرح محرابی و فضای خالی که متناسب با ذات و جوهر الهی است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰، ص. ۵۶)، خوشنویسی و کتیبه‌نگاری به عنوان هنر مقدس اسلامی ظاهر می‌شود و چون خوشنویسی همواره در کتیبه‌نگاری مکان‌های مقدس و دیگر کارکردهای مشابه همچون این نمونه، متضمن معانی والا همچون آیات قرآن است، حتی صرفاً به لحاظ صورت ظاهری و فارغ از نکته‌بینی مخاطب جهت خوانش و دریافت معنی هم، با پدیداری خود، حسی از الوهیت و قدوسیت را منتقل می‌کند.

تصویر ۳ الف: دوره‌پوش مخمل مشکی کد ۰۳۲ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۶)



تصویر ۳ ب: شکل خطی دوره‌پوش کد ۰۳۲ (تهیه و تنظیم نگارنده)

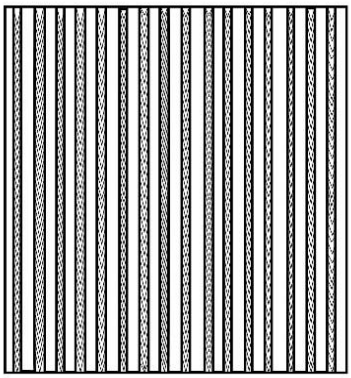
شیروانی‌پوش (کد۰۶۷) و دوره‌پوش (کد۰۳۶) مخمل قرمز طرح‌دار

دوزنده و واقف این مجموعه، نامعلوم است. جنس آن، مخمل ابریشمی بوده و ابعاد آن، ۳۲۰ × ۴۵۹ سانتی‌متر تعریف شده است (تصویر ۴). این اثر به همراه ذوزنقه‌پوش مخمل کد ۰۳۶ روی ضریح فولادی قرار می‌گرفته است (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۱). درمیان نمونه‌های مورد بررسی، این شیروانی‌پوش، بزرگ‌ترین نمونه است که از هر سو حدود بیست تا چهل سانتی‌متر نسبت به نمونهٔ پیشین، بلندی بیشتری دارد. طرح آن نیز دربین تمام نمونه‌ها، خاص است و از تکرار خطوط رنگین حاصل می‌شود که تحت عنوان محرمات نام می‌گیرد. خطوطی که همگی رو به مرکز دارد و طوق سر ضریح را هدف می‌گیرند و همچون طرح محرابی حسی از جهت‌مندی را القا می‌کنند. در این گونه طرح‌ها، تکرار بی‌نهایت خطوط با شکل، اندازه و بافت واحد، به الگوی اصلی طرح بدل می‌شود و از آنجا که نظم هندسی و ریتم یکنواخت به منظور القای حس انضباط و در جهت تقویت دیداری عناصر شاخص و به نوعی هدایت‌کنندهٔ مسیر دید و توجه افراد به سوی عناصر اصلی است (پاکزاد، ۱۳۹۵، ص. ۹۱)، طراح خواسته یا ناخواسته به هدف خود که همان تأکید بر یگانگی است (وحدت در کثرت) دست می‌یازد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

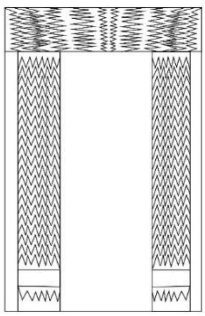
تصویر ٤ الف: شیروانی‌پوش مخمل طرح‌دار کد ۰٦۷
(محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۰)



تصویر ٤ ب: شکل خطی شیروانی‌پوش کد
۰٦۷ (تهیه و تنظیم نگارنده)

دوره‌پوش حاشیه‌دار کد ۰۳۶ با ابعاد ۱۸۹ × ۴۳۵ سانتی‌متر و ۱۸۹ × ۳۰۰ سانتی‌متر است (تصویر ۵) در یکی از قطعات مستطیل بزرگ، منفذ بیضی‌شکل وجود دارد که محل قرار گرفتن کلون دری است که روی شبکهٔ ضریح قرار داشته است. منافذ کوچک روی نوار افقی نیز محل استقرار دوره‌پوش روی پیچ‌های ضریح است (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۳). این نمونه و دوره‌پوش پیشین در تصویر ۳، ازجمله روپوش‌هایی‌اند که در هر مستطیل بزرگ آنها، پنج محراب و در هر مستطیل کوچک آنها، سه محراب، مشابه با تعداد دهانه‌های محرابی اصل ضریح (تصویر ۱) تجسم یافته که جمع آن مشتمل بر شانزده خواهد بود. به همان شیوهٔ تکنیکی دوره‌پوش پیشین نیز در هر مستطیل، ستون‌هایی از پارچهٔ مخمل با طرح هفت و هشت رنگارنگ، طرح محرابی را شکل می‌دهند. به این ترتیب دربارهٔ این دوره‌پوش نیز همان کارکرد طرح محرابی و فضای خالی مورد بهره‌برداری قرار گرفته که به واسطهٔ خطوط زیگزاگی طرفین با نمود بیشتری امکان بروز یافته و مسلماً در القای معنی نقشِ مؤثرتری ایفا می‌کند، زیرا ویژگی اساسی تزئین مبتنی بر تکرار، افتادن یا فرو ماندن در افسون یک الگو است. خاصیتی که به نوعی چسبناک بودن خوشایند قابل تشبیه است وگرنه بشر تمایل نداشت محصولاتی داشته باشد که به او وابسته باشند و ویژگی‌های چسبندهٔ تزئین را پاسخ گویند. به همین دلیل در اکثر تمدن‌های غیرمدرن، تزئین به خلق دلبستگی بین اشخاص و اشیاء می‌انجامد (جل، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۲).

تصویر ۵ الف: دوره‌پوش مخمل قرمز طرح‌دار کد ۰۳٦ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۲)



تصویر ۵ ب: شکل خطی دوره‌پوش
کد ۰۳٦ (تهیه و تنظیم نگارنده)

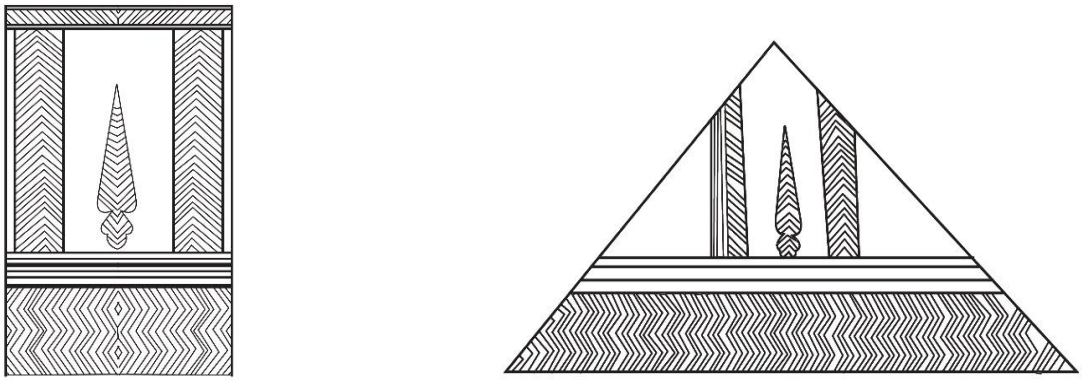
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

شیروانی‌پوش (کد ۰۶۸) و دوره‌پوش (کد ۰۳۳) مخمل زرشکی

این اثر با دوزنده و واقف نامعلوم، برای شیروانی‌پوش در ابعاد ۳۱۱ × ۴۵۴ سانتی‌متر تعریف می‌شود. تکنیک دوخت آن، معرق برجسته با نقش سرو است (تصویر ۶) (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۹). داخل فضاهای محرابی ذوزنقه‌ای، شش سرو قرار دارد. در فضاهای مثلثی هم دو سرو قرار گرفته که مجموع آنها را به هشت می‌رساند و حضور اختر هشتم آسمان ولایت و امامت را تداعی می‌کند. فارغ از معانی نمادین سرو که هرچند خود می‌تواند موضوع رساله‌ای باشد و در ادامه به اختصار به بحث درخواهد آمد، صرفاً به لحاظ بصری، قرارگیری نقش سرو در فضاهای محرابی این شیروانی‌پوش به کیفیت متعالی و رو به بالای این طرح کیفیت دوچندان می‌بخشد. خاصه آنکه «انسان، فضایی را که در آن می‌زید نامتقارن ادراک می‌کند. از لحاظ نظری انسان می‌تواند در فضای سه‌بعدی در بی‌نهایت جهت حرکت کند، اما در میان این جهت‌ها یک جهت به واسطهٔ نیروی جاذبه از دیگر جهت‌ها متمایز می‌شود: جهت عمودی همچون محور و مبداءِ همهٔ جهت‌های دیگر عمل می‌کند» (آرنهایم، ۱۳۹٤، ص. ٤٧). ازسوی دیگر فضای خالی اطراف نقش سرو است که با ریزنقش‌های دیگر پر نشده است. بدین قیاس ضمن اعادهٔ معانی قید شده در شیروانی‌پوش‌های پیشین (تصاویر ۲ و ٤) در یک رابطهٔ دیالکتیکی بین سرو و فضای خالی پیرامون، از یک سو نقش سرو و معانی نمادین آن، برآمده از تاریخ فرهنگی کهن ایران، مورد تأکید قرار می‌گیرد و ازسوی دیگر فضای خالی اطراف آن، جلوه‌فروشی می‌کند. به عبارتی هرکدام ضمن بروز خود، دیگری را مؤکد می‌کند و معنی می‌بخشد.

تصویر ٦ الف: شیروانی‌پوش مخمل زرشکی کد ۰٦۸ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۸)



تصویر ٦ ب: شکل خطی شیروانی‌پوش کد ۰٦۸ (تهیه و تنظیم نگارنده)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

ابعاد دوره‌پوش وابسته به این مجموعه، ۱۸۶ × ۴۳۶ سانتی‌متر (مستطیل بزرگ با چهار محراب) و ۱۸۶ × ۲۹۶ سانتی‌متر (مستطیل کوچک با سه محراب) است (تصویر ۷). در یکی از قطعه‌های کوچک، قاب میانی از وسط دو تکه شده و با دکمه بسته می‌شود. این شکاف برای ورود به داخل ضریح است (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۱). در این دوره‌پوش و مورد متأخر (تصویر ۹)، برخلاف دو نمونهٔ پیشین (تصاویر ۵ و ۷) مستطیل بزرگ با چهار محراب تعریف شده است که در مجموع پیکروار دوره‌پوش، چهارده محراب را می‌سازد که به نوعی تقدس عدد چهارده نزد شیعیان و چهارده معصوم (ع) را یادآوری می‌کند و در تناسب بیشتر با هشت سرو شیروانی‌پوش قرار می‌گیرد. هرچند فارغ از رمزینگی این اعداد، تناسب تکرار این محراب‌ها و فضای خالی درون آنها، بار دیگر مفهوم وحدت در کثرت را مورد ابرام قرار می‌دهد. چنانکه «در سمبلیسم ریاضی، تمام اعداد و فرم‌های هندسی با مرکز در ارتباط می‌باشند، این نوع سمبلیسم، وحدتِ درون تکثر را بازتاب می‌دهد یا به واسطهٔ هم‌سانی روابط عددی، تکثر را به عنوان کارکردی از وحدت منعکس می‌نماید» (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰، ص. ۳۶).

تصویر ۷ الف: دوره‌پوش مخمل قرمز طرح‌دار کد ۰۳۳ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۰)

تصویر ۷ ب: شکل خطی دوره‌پوش کد ۰۳۳ (تهیه و تنظیم نگارنده)

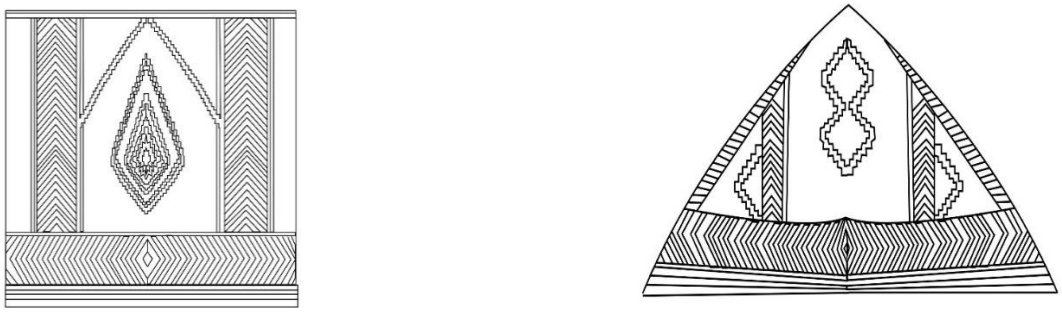
شیروانی‌پوش (کد ۰۵۶) و دوره‌پوش (کد ۰۲۳) مخمل سبز

ابعاد این شیروانی‌پوش، ۲۸۲ × ۴۳۶ سانتی‌متر است. تاریخ آن در کتاب شاهکارهای هنری آستان قدس رضوی، ۱۲۸۶ ق./ ۱۸۶۹ م. قید شده که با زمان ذکر شده برای خلق دوره‌پوش مربوطه ده سال اختلاف دارد. به این ترتیب هرچند بافت و دوخت ضریح‌پوش زمان‌بر است، اما چون فاصلهٔ زمانی ده ساله منطقی نمی‌نماید، احتمال می‌رود که یکی از این موارد درست باشد که در هر صورت با دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار ارتباط می‌یابد. خوشنویس این قطعه، «محمد حسین الشهید مشهدی» است، اما واقف و بافندهٔ آن نامعلوم است. در این ضریح‌پوش، از پارچهٔ محرابی سرودار استفاده کرده‌اند (تصویر ۸). بین قالب‌های سرودار، ستون‌هایی از مخمل جناغی‌شده با رنگ‌های لاجوردی، سبز، طلایی و قرمز وجود دارد. نقوشی که سرو را پر می‌کنند نیز همین رنگ‌ها را دارد. (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۹) به این ترتیب، نوعی مشابهت معنایی بین طرح و نقش این شیروانی‌پوش با نمونهٔ پیشین در تصویر ۶ برقرار است. با این تفاوت که چون در این شیروانی‌پوش، نقوش سروی‌شکل عریض‌ترند، تعداد محراب‌ها از هشت به شش کاهش یافته و نقش سرو صرفاً در پنج طرح محرابی نمود دارد و عدد مقدس پنج و ارتباط آن با پنج تن آل عبا را خاطرنشان می‌سازد. به عبارتی در یکی از فضاهای مثلثی که تنها با یک محراب تعریف می‌شود، نقش دو لوزی متداخل جانشین نقش سرو شده است که هرچند به لحاظ بصری شبیه به سرو به نظر می‌رسد، اما احتمالاً به جهت مشخص نمودن بالا و پایین ضریح‌پوش، آن را نقش زده و در نتیجه پنج سرو را بر این بستر نشانده‌اند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

تصویر ۸ الف: شیروانی‌پوش مخمل سبز کد ۰۵۶ (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۸)



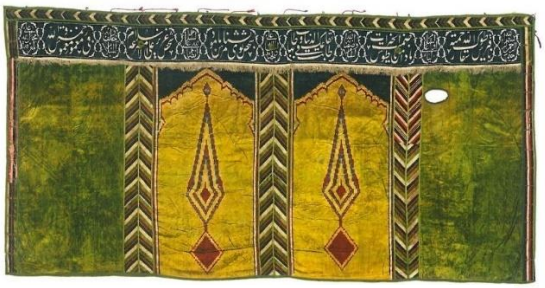
تصویر ۸ ب: شکل خطی شیروانی‌پوش کد ۰۵۶ (تهیه و تنظیم نگارنده)

ابعاد دوره‌پوش این مجموعه، ۱۹۳ × ۴۳۰ سانتی‌متر (مستطیل بزرگ با چهار محراب) و ۱۳۲ × ۱۹۳ (مستطیل کوچک با سه محراب) است (تصویر ۹). تاریخ آن را به ۱۲۷۶ ق./ ۱۸۶۰ م. نسبت داده‌اند. قلاب‌دوزی و خوشنویس آن، «محمدحسین الشهید مشهدی» است. این دوره‌پوش با طرح محرابی به صورت کتیبه‌دار و از مخمل ابریشمی سبز قالبی سرودار تهیه شده است. در نوار پهن کتیبه‌دار بالای قطعات که از مخمل آبی است، اشعاری از «علی بن حسین خوافی»[۲] به همراه زیارت جامعهٔ کبیره به خط نستعلیق و با ابریشم سفید قلاب‌دوزی شده است. در کتیبهٔ آخر نیز نام نویسندهٔ اشعار، دوزنده و تاریخ تولید به صورت قلاب‌دوزی آمده است. در یکی از قطعات کوچک به منظور ورود به داخل ضریح، قاب میانی از دو طرف با دکمه باز و بسته می‌شود. قسمت‌های ماهوت کتیبه‌دار نیز با ریشه‌ای از گلابتون به قسمت اصلی وصل می‌شود. چهار قطعهٔ تشکیل‌دهندهٔ دوره‌پوش با دکمه و سوراخ‌های تعبیه‌شده در قسمت کتیبه‌ها روی شبکهٔ ضریح فولادی متصل می‌شوند (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۹). این دوره‌پوش همچون نمونهٔ پیشین (تصویر ۷)، در اضلاع بزرگ چهار محراب دارد که مجموع محراب‌های آن را به رقم چهارده می‌رساند. اما تمام محراب‌های یکی از مستطیل‌های بزرگ دارای نقش سرو نیستند و صرفاً به نقش‌اندازی دو سرو در محراب‌های میانی بسنده شده است که این موضوع تضاد فضای پر و خالی را بیش از پیش به رخ می‌کشد و تفاوت رنگی بستر محراب‌ها در قالب دو رنگ زرد و سبز بر آن می‌افزاید. از سوی دیگر این دوره‌پوش در مجموع دوازده سرو را مجسم می‌سازد که قداست عدد دوازده نزد شیعیان و حضور معنوی دوازده امام معصوم را متصور می‌سازد و سبب هم‌افزایی بیشتر نقش‌پردازی با پنج سرو شیروانی‌پوش می‌شود. در این نمونه همچون دوره‌پوش کد ۰۳۲ در تصویر ۲، کتیبه‌نگاری وجود دارد که آن نیز به جهت ظاهر و معنی بر خیر و برکت این فضای معنوی اضافه می‌کند. به طوریکه درمجموع تضاد

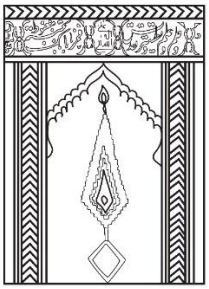
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

فضاهای پر و خالی، طرح محرابی و تأکید بر آن با خطوط زیگزاگی حاشیه، وجود نقش سرو، کتیبه‌نگاری و اشاره به اعداد مقدس، (حتی رنگ که مورد بحث این مقاله نیست) هرکدام به نوعی در تجسم مفاهیم شیعی این دوره‌پوش مؤثر واقع می‌شود و کیفیت بصری آن را تقویت می‌کند.

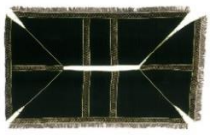
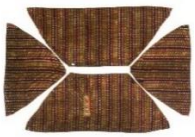


تصویر ۹ الف: دوره‌پوش مخمل سبز کد ۰۲۳. (محسنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۲)



تصویر ۹ ب: شکل خطی دوره‌پوش کد ۰۵۶. (تهیه و تنظیم نگارنده)

جدول ۲: مشخصات ضریح‌پوش‌های مخملی ضریح شاه سلطان حسین صفوی در حرم امام رضا (ع). (تهیه و تنظیم نگارنده)

تصویر				
کد شیروانی‌پوش	**۰۴۷**	**۰۶۷**	**۰۶۸**	**۰۵۶**
تصویر				
کد دوره‌پوش	**۰۳۲**	**۰۳۶**	**۰۳۳**	**۰۲۳**
دوره تاریخی	ناصرالدین‌شاه قاجار	قاجار	قاجار	مظفرالدین‌شاه قاجار
محل خلق	-----	-----	-----	-----
سال خلق	۱۲۷۹ ق./ ۱۸۶۲ م.	-----	-----	۱۲۷۶ ق./ ۱۸۶۰ م.
واقف	حسام‌السطنه مراد میرزا	-----	-----	-----
هنرمند	محمدجعفر خراسانی ورجبعلی خادم مشهدی (به عنوان خوشنویس)	-----	-----	محمدحسین الشهید مشهدی (به عنوان خوشنویس)
شیوه نقش‌اندازی	گلابتون‌دوزی با نوارهای جناغی/ قلابدوزی	خود طرح	نواردوزی ابریشمی/ معرق‌دوزی/ قلابدوزی	خود طرح/ نواردوزی ابریشمی/ قلابدوزی
ابعاد شیروانی‌پوش	۴۳۶ × ۲۸۲	۴۵۹ × ۳۲۰	۴۵۴ × ۳۱۱	۴۳۶ × ۲۸۲

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

	دوره‌پوش	۱۸۳ × ۴۴۰ ۱۸۳ × ۳۱۸	۱۸۹ × ۴۳۵ ۱۸۹ × ۳۰۰	۱۸۶ × ۴۳۶ ۱۸۶ × ۲۹۶	۱۹۳ × ۴۳۰ ۱۹۳ × ۱۳۲
طرح	**شیروانی‌پوش**	محرابی	محرمات	محرابی	محرابی
	دوره‌پوش	محرابی	محرابی	محرابی	محرابی
نقش	**شیروانی‌پوش**	تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)	تکرار خطوط جناغی	سرو انتزاعی و تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)	سرو انتزاعی و تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)
	دوره‌پوش	تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)	تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)	تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)	سرو انتزاعی و تکرار خطوط جناغی (در حاشیه‌ها)
کتیبه شاخص		ترکیب‌بند محتشم کاشانی معروف به مرثیة یا ابا عبدالله (ع) و اسماءالحسنی. تاریخ تولید. نام واقف و هنرمند.	-----	-----	اشعاری از «علی بن حسین خوافی» و زیارت جامعهٔ کبیره. تاریخ تولید. نام شاعر و هنرمند.
کتیبه‌نگاری		نستعلیق	-----	-----	نستعلیق
رنگ		مشکی و طلایی	قرمز و دیگر رنگ‌ها مثل لاجوردی، سبز، نباتی و زرد.	زرشکی و دیگر رنگ‌ها مثل سبز، قرمز، نباتی، طلایی و مشکی	لاجوردی، سبز، طلایی و قرمز، سورمه‌ای، نباتی و زرد.

بازیابی خصایص صوری هنر شیعی در چهار ضریح‌پوش مخملی حرم رضوی نشان می‌دهد: هرکدام از عناصر تجرید و انتزاع، فضای خالی (خلاء)، تکرار، نظم و الگوسازی، تعادل، توازن و تناسب، صور نمادین و استعاری و بهره‌گیری از تاریخ فرهنگی در این آثار نقشی ایفا می‌کنند تا زیبایی ظاهری (مبتنی بر وحدت ذاتی و صوری) در این مصادیق به منصهٔ ظهور برسد (جدول ۲)، در حوزهٔ طرح و نقش، تأکید بر کتیبه‌نگاری و اعداد مقدس مطرح شد، اما ضرورت آن وجود دارد که تاریخ فرهنگی طرح محرابی و نقش سرو امعان نظر قرار گیرد تا علت حضور آنها در این کارکرد به نیکی تبیین گردد.

طرح محرابی

محراب در مساجد، مکان نمازگزاردن امام جماعت است. امروزه محراب را خالی نگاه می‌دارند، اما درگذشته زجاجی از تارک محراب آویخته می‌شد که مصداق آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور است (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ص. ۳۲). دربارهٔ پیشینهٔ طرح محرابی باید متذکر شد که آن را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

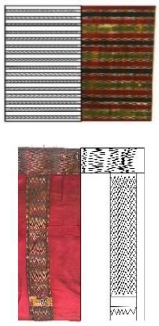
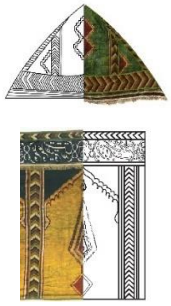
به صورت مهرابی نیز می‌نویسند که این تفاوت در نگارش به دلیل نظریه‌های متفاوتی است که دربارهٔ اصل پیدایش آن وجود دارد. نظریاتی که منشاء پیشا اسلامی طرح محرابی را تصدیق می‌کند (حسن‌پور و چیت‌سازیان، ۱۳۸۶، ص. ۵۲۶). «بنا به نوشته کتب تاریخی احداث محراب در معابد از دور آریایی‌ها آغاز می‌شود. معابد مذهبی این دوره به نام مهرآبه خوانده می‌شد که از دو کلمه مهر و آب ترکیب یافته است» (وکیلی، ۱۳۸۲، ص. ۱۹). به هر روی منشاء واژهٔ محراب هرچه باشد الهام‌بخش گروهی از طراحان پارچه بوده است. «این‌گونه طرح‌ها علاوه بر آنکه تداعی‌گر محراب نیایش و عبادت است، نشانگر نگرش هنرمندان جهت دریافت پاکی و زیبایی از روزنه مقدس محراب نیز هست» (اربابی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۱). بدین‌قیاس است که محراب در تفکر شیعی، دروازهٔ ورود به عالم لاهوت به حساب می‌آید و شاید به همین منظور، محراب در ضریح و به تبع ضریح‌پوش تکرار می‌شود.

نقش سرو

درخت در معنای عام، دال بر حیات گیتی، رشد، زایندگی و فرایندهای زایایی مکرر آن است. همچنین به معنای زندگی جاودانه، بی‌زوال و درنتیجه فناناپذیری است. از دورترین ایام، تصویر مثالی درخت به مثابه آینهٔ تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواست‌های اوست. ریشه‌های قوی بنیادین درخت که در اعماق زمین فرو رفته است، باقی و پایدار است و گواهی بر پویایی رمزی که همواره سرزنده و جاندار است (واحددوست، ۱۳۸۷، ص. ۳۴۴). خاصه درخت سرو که بسیار پرعمر، سایه‌گستر و سبز است. درخت سرو، رمز جاودانگی و نامیرایی است و درمیان درختان از وجه اساطیری قدرتمندی برخوردار است. سرو، نماد ثبات و جاودانگی در مکانی است که خداوند پایداری آن را خواستار است و از آنجاکه خورشید نماد بزرگ حیات دوباره و جاودانگی است، مقارنهٔ سرو و خورشید از کهن‌الگوهای آغازین اساطیری است (زمردی، ۱۳۸۷، ص. ۱۶۳). چنانکه در عقاید باستانی، سرو، نماد فناناپذیری و مربوط به نور اهورامزدا است. این اعتقادات هنوز هم به شکل دخیل بستن به درختان کهنسال سرو باقی مانده است (یاحقی، ۱۳۶۹، ص. ۲۴۵). در ایران دوران باستان، سرو به عنوان نمادی از زندگی حضور دارد تا جایی که دیده می‌شود: هنگام تشییع جنازهٔ پادشاهان، درخت سروی را از ریشه درمی‌آورده و پشت جنازه حمل می‌کردند. این رسم که از درخت سرو به عنوان نماد زندگی در مراسم تدفین جنازه استفاده شود به مرور در دورهٔ صفویه در مراسم سوگواری ماه محرم دوباره‌سازی شد و به شکل نمادین آن یعنی علم درآمد (بیگدلی، ۱۳۹۵، ص. ۳۴). وجه دلالت علم به درخت سرو و جایگاه رفیع شهیدان را می‌توان اینگونه تفسیر کرد که بلندای درخت سرو نشان از عروج شهیدان دارد و یکی از بهترین نمادهای مورد استفاده برای امام شهید است که در روایات اسلامی، رابط و اتصال‌دهندهٔ زمین (جهان مادی) و آسمان (جهان مینوی) است (ضیاءعزیزی، ۱۴۰۰، ص. ۱۱۰). ازسویی، سرو به دلیل شکل خاص آن، شعله‌ای جاودانی برخاسته از آسمان را تداعی می‌کند و به معنای جاودانگی، بقا و معاد است (بزی، ۱۴۰۰، ص. ۲۱). چنانکه ارتباط قدسی سرو با مرگ در اشعار حافظ چنین آمده است: به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید/ که می‌رویم به داغ بلند بالایی. با ظهور اسلام این درخت، به‌تدریج جایگاه خود را از یک درخت آیینی به یک نگارهٔ انتزاعی داد و در عصر صفوی و قاجار جایگاه والایی کسب کرد و در هنرهای مختلف مانند ترمه‌بافی و قالی‌بافی تا هنرهای آیینی استفاده شد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

روپوش	جدول۳: بازیابی وحدت ذاتی و صوری ضریح‌پوش‌های ضریح شاه سلطان حسین صفوی درقیاس با ویژگی‌های هنر شیعی(تهیه و تنظیم نگارنده)			
تصویر				
کارکرد	شیروانی‌پوش (۰۴۷) دوره‌پوش (۰۳۲)	شیروانی‌پوش (۰۶۷) دوره‌پوش (۰۳۶)	شیروانی‌پوش (۰۶۸) دوره‌پوش (۰۳۳)	شیروانی‌پوش (۰۵۶) دوره‌پوش (۰۲۳)
فضای خالی	دارد. زمینهٔ طرح، خالی است.	شیروانی‌پوش، فضای خالی ندارد. زمینهٔ طرح دوره‌پوش خالی است.	دارد. زمینهٔ طرح، خالی است.	دارد. زمینهٔ طرح، خالی است.
نظم و الگوسازی	تکرار طرح محرابی در شیروانی‌پوش و دوره‌پوش	تکرار محرماتی شیروانی‌پوش و تکرار طرح محرابی در دوره‌پوش	تکرار طرح محرابی در شیروانی‌پوش و دوره‌پوش	تکرار طرح محرابی در شیروانی‌پوش و دوره‌پوش
تعادل، توازن و تناسب	قرینه محوری به شیوهٔ محرابی	قرینه‌سازی مکرر در شیروانی‌پوش و قرینه محوری به شیوهٔ محرابی در دوره‌پوش	قرینه محوری به شیوهٔ محرابی	قرینه محوری به شیوهٔ محرابی
انتزاع و تجرید در صور نمادین و استعاری	طرح محرابی با خطوط جهت‌دار حاشیه به سوی بالا و مرکز. خوشنویسی و کتیبه‌نگاری.	طرح محرابی با خطوط جهت‌دار حاشیه به سوی بالا و استفاده از طرح محرمات.	نقش سرو. طرح محرابی با خطوط جهت‌دار حاشیه به سوی بالا و مرکز. تأکید بر اعداد مقدس.	نقش سرو. طرح محرابی با خطوط جهت‌دار حاشیه به سوی بالا و مرکز. خوشنویسی و کتیبه‌نگاری. تأکید بر اعداد مقدس.

نتیجه‌گیری

در بازپژوهی خصایص بصری هنر شیعی به مثابه سنگ بنای اولیهٔ این مطالعه، ویژگی‌هایی همچون تکرار، نظم و الگوسازی، تعادل، توازن و تناسب به دست آمد که عناصر بصری هر طرح را در قالب ترکیب تصویری مطلوب سامان می‌بخشند. به موازات این نوع طرح‌افکنی، نقوش نیز معمولاً تجریدی و انتزاع‌یافته در خلاء تعریف می‌شوند تا به صورت نمادین و استعاری، مبین معانی رمزی باشند که با تأسی به تاریخ فرهنگی و میراث پیشینیان قائل به معنی‌سازی‌اند و بدین قیاس است که وحدت ذاتی و صوری محصول نهایی تضمین می‌شود. با هدف جستار چنین مصادیقی در ضریح‌پوش‌های کامل مرقد مطهر امام رضا (ع)، چهار ثوب از این انواع مورد ژرف‌نگری قرار گرفت. ضریح‌پوش‌های مخملی که مجموعه‌ای از شیروانی‌پوش و دوره‌پوش بلند بودند و در دورهٔ قاجار، دومین ضریح حرم مطهر مشهور به ضریح فولادی یا شاه سلطان حسین صفوی را می‌پوشاندند. ضریح‌پوش‌های مورد بررسی، روپوش‌های متبرکی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]
[DOI: 10.22034/13.51.39]

بودند که هرچند در رنگ‌های متنوع زرد، سبز، قرمز و مشکی بافته و دوخته شدند، اما همگی به جهت نوع بیان، طرح و نقش مشترک‌اند. این پوشش‌های پارچه‌ای، نه فقط به جهت نوع ترکیب‌بندی، یعنی به‌کارگیری طرح محرابی (و در یک مورد شیروانی‌پوش، طرح محرمات) و تکرار چندبارهٔ آن تداعی‌گر معارف هنر اسلامی ـ شیعی‌اند، که با هر کدام از کیفیات، وام‌داری به مکتب فکری منظور را یادآوری می‌کنند. یکی از مهم‌ترین راهبرد تزئینی در این روپوش‌ها، نوع بهره‌گیری از فضای لایتناهی است که حضور و وجود آن در قالب تکرار محراب‌های شیروانی‌پوش‌ها و دوره‌پوش‌ها کراراً تکرار می‌شود و در تضاد با خطوط زیگزاگی حاشیه‌ساز محراب‌ها یا سروهای راست‌قامت مصور در برخی نمونه‌ها، دیگر بار، مورد تأکید و تقویت قرار می‌دهد. در عین حال و علاوه بر وجوه تجسمی یاد شده باید به نوع معنی‌سازی با نقشمایه‌ها توجه داشت که صورت استعاری دارد و به تاریخ فرهنگی ایرانیان پهلو می‌زند: همچون صورت انتزاع‌یافتهٔ سرو یا به کارگیری اعداد مقدس همچون اعداد پنج، هشت، دوازده و چهارده. حتی کتیبه‌نگاری‌ها که با نشانه گرفتن مفاهیم والا همچون آیات قرآن و اشعار مذهبی بر بستر چند قطعه از این روپوش‌ها ظاهر می‌شود تا وجود پیکر پاک امام هشتم شیعیان در این مضجع شریف را مورد یادآوری عینی قرار دهد. هرچند که ایرانی مسلمان حتی فارغ از توجه به معنی کتیبه‌ها و صرفاً به لحاظ بصری نیز خوشنویسی را به‌عنوان یکی از جلوه‌های هنر اسلامی می‌شناسد. با این حساب تمام اجزا، عناصر و ترکیب این ضریح‌پوش‌ها، شاهدی متقن بر معانی رمزی و تمثیلی هنر شیعی است که در این کارکرد به مثابهٔ یکی از جلوه‌های ناب هنر اسلامی ایران مجال بروز و ظهور یافته است (جدول ۲). امید است سایر پژوهشگران با نظر تحلیلی به انواع منسوجات کاربردی در مرقد مطهر امام رضا (ع)، مباحث ارزشمندی را طرح نمایند که بتواند ظرفیت‌های این هنر شریف را معرفی کند.

پی‌نوشت‌ها

[۱] . مثل این عبارت: ضریح سوم که تاریخ دقیق نصب آن معلوم نیست در عصر فتحعلی‌شاه قاجار ساخته شده است (مؤتمن، ۱۳٤۸، ص. ۸۸؛ کاویانیان، ۱۳۵۵، ص. ٤۲ و حشمتی رضوی، ۱۳۹٤، ص. ۲۵۹).

[۲] . یکی از صحابهٔ امام رضا (ع)

کتاب‌نامه

آرنهایم، ر. (۱۳۹۴). پویه‌شناسی صور معماری. ترجمهٔ م. قیومی (چ. ۵)، فرهنگستان هنر .

اتینگهاوزن، ر. (۱۳۹۰). هنر در جهان اسلام. ترجمهٔ م. وحدتی، بصیرت.

اربابی، ب. (۱۳۹۳). کارگاه صنایع دستی (بافت). (چ. ۱۰)، سهامی خاص.

اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۰). حس وحدت. ترجمهٔ و. جلیلی، علم معمار .

استینسون، ا. و کایتون، و. (۱۳۹۶). مبانی هنر (چ. ۵). ترجمهٔ م. ر. یگانه‌دوست، سمت .

اعتمادالسلطنه، م. ح. (۱۳۶۲). مطلع الشمس. فرهنگسرا .

الکساندر، ک. (۱۳۸۶). سرشت نظم (ج. ۲، چ. ۳). ترجمهٔ ر. س. صبری و ع. اکبری، پرهام‌نقش.

الکساندر، ک. (۱۳۹۶). معماری و راز جاودانگی. ترجمهٔ م. قیومی، دانشگاه شهیدبهشتی .

بزی، ع. (۱۴۰۰). سیر تحول و تجزیه و تحلیل نقش سرو در منسوجات عصر صفوی. کتاب بلوچ.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

بورکهارت، ت. (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. ترجمهٔ ا. نصری، حقیقت.

بیگدلی، ب. (۱۳۹۵). نقش سرو در گذر زمان. اندیشه کامیاب ایرانیان.

پاکزاد، ج. (۱۳۹۵). راهنمایی طراحی فضا (چ. ۸). وزارت مسکن و شهرسازی .

جل، آ. (۱۳۹۰). هنر و عاملیت. ترجمهٔ ا. صبوری، فرهنگستان هنر .

جلالی، غ. و جلالی، م. (۱۳۹۴). معنای هنر شیعی. بوستان کتاب.

جلالیان، س. (۱۳۹۷). نفایس صندوق‌ها و ضریح‌های حرم مطهر رضوی از عصر صفوی تا دورهٔ معاصر. مشکات، ۳۷(۱۳۸)، ۱۲۳- ۸۹ .

جمعه‌پور، ح. (۱۳۹۵). تجلی هنر مسلمانان در بارگاه رضوی. چشم‌انداز قطب.

حسن‌پور، م. و چیت‌سازیان، ا. (۱۳۸۶). نقوش محرابی و نمادها. مجموعه مقالات دومین سمینار تحقیقات فرش دست‌بافت (ج. ۲). گردآوری ا. عزیزی هریس و ا. لطفی، مرکز ملی فرش ایران. صص. ۵۴۴- ۵۲۵.

حشمتی رضوی، ف. (۱۳۹۴). هنر شیعی ضریح‌سازی در حرم مطهر امام رضا (ع). پرتو حسن: مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی. زیر نظر ع. م. شریف‌زاده، سوره مهر. صص. ۲۶۹- ۲۴۶.

حصوری، ع. (۱۳۸۵). مبانی طراحی سنتی در ایران (چ. ۲). چشمه .

خانجانی، ق. (۱۴۰۱). قالب‌ها و نمادهای شیعی در هنر خوشنویسی با تأکید بر عصر صفویه. علم و تمدن در اسلام، ۴ (۱۳)، ۶۲- ۴۴.

دادور، ا. و دالایی، آ. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنرهای سنتی. دانشگاه الزهرا.

رید، ه. (۱۳۵۱). معنی هنر. ترجمهٔ ن. دریابندری، کتاب‌های جیبی .

زمردی، ح. (۱۳۸۷). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. زوار.

شایسته‌فر، م. (۱۳۸۰). جایگاه قرآن، حدیث و ادعیه در کتیبه‌های اسلامی. مدرس علوم انسانی، -(۲۳)، ۹۴- ۵۷.

شایگان، د. (۱۳۵۶). آسیا در برابر غرب. امیرکبیر .

ضیاءعزیزی، ه. (۱۴۰۰). آشنایی با نماد و نمادگرایی دینی. امید کویر .

عابدین‌پور، و. و سمایی، م. (۱۳۹۶). درونمایه‌های شیعی در هنر عصر تیموری با تأکید بر خط و خوشنویسی. پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ۶ (۲۱)، ۱۸۴- ۱۶۳.

عطاردی، ع. (۱۳۷۱). تاریخ آستان قدس رضوی (ج ۱). عطارد.

عمومیان، ف.؛ بلخاری، ح. و آژند، ی. (۱۳۹۹). مضامین شیعی در کاسه‌های فلزی دورهٔ صفوی. شیعه‌شناسی، ۱۸ (۷۲)، ۱۶۴- ۱۳۷.

عنایت، ت. (۱۳۸۷). عناصر هویت و فرهنگ ایرانی در آثار هنر اسلامی. کتاب ماه هنر، ۱۱ (۱۲۰)، ۴۳- ۳۲.

کاویانیان. م. (۱۳۵۵). شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس رضوی. آستان قدس رضوی.

کوثری، مسعود. (۱۳۹۰). هنر شیعی در ایران. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۳ (۱)، ۳۶- ۷.

کیانوش، م. (۱۳۶۹). نظم فضیلت زیبایی. آگاه .

محسنی. ز. (۱۳۹۳). شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (ضریح‌پوش‌ها و صندوق‌پوش‌ها). آستان قدس رضوی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]

مکی‌نژاد، م.؛ آیت‌اللهی، ح. و هراتی، م. م. (۱۳۸۸). تناسب و ترکیب در کتیبه محراب مسجد جامع تبریز. هنرهای زیبا ـ تجسمی، ۱۰ (۴۰)، ۸۱ -۸۸.

مکی‌نژاد، م. (۱۳۹۳). مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران. کیمیای هنر، ۳(۱۰)، ۱۰۸- ۹۹.

ملاصالحی، ح. (۱۴۰۲). جستاری در زیبایی‌شناسی نظم. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۱۴- ۷.

مؤتمن. ع. (۱۳۴۸). راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی. بانک ملی ایران.

نقدی، ر. (۱۳۹۲). بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی. هنر آستان، ۳(۷)، ۱۷- ۸.

نقی‌زاده، م. (۱۳۸۸). مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی. شهر .

واحددوست، م. (۱۳۸۷). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی (چ. ۲). سروش.

وکیلی، ا. (۱۳۸۲). شناخت طرح‌ها و نقشه‌های قالی ایران و جهان (چ. ۲). مرکز آموزش نیروی انسانی .

ونگ، و. (۱۳۹۶). اصول فرم و طرح (چ. ۱۳). ترجمهٔ آ. بیداربخت و ن. لواسانی، نی.

هایدماینر، و. (۱۳۹۳). تاریخ تاریخ هنر (چ. ۴). ترجمهٔ م. قاسمیان، فرهنگستان هنر.

یاحقی، م. ج. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. سروش .

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-12]

[DOI: 10.22034/13.51.39]